

Des souris, des ours et des hommes : le goût comme frontière de l'humain dans *Mucedorus*

Ladan NIAYESH

“L’univers n’est rien que pour la vie, et tout ce qui vit se nourrit” : c’est là le premier aphorisme de Brillat-Savarin dans *la Physiologie du goût*.¹ Accompagnement indispensable de l’acte qui assure la survie de tout être vivant — manger — le goût est pourtant relégué depuis l’Antiquité au second plan par la plupart des théoriciens des cinq sens. Aristote le qualifie de “sens chthonien”, au même titre que le toucher, dont il considère que le goût n’est qu’une variante : “Quant à l’organe du toucher, il est formé de terre ; et la faculté gustative n’est qu’une espèce particulière du toucher”, écrit-il dans son traité “De Sensu”.² C’est également à Aristote que nous devons la classification traditionnelle des cinq sens, du plus noble au moins noble : la vue et l’ouïe, associées à l’intelligence pratique et à la parole ; l’odorat, que possèdent la plupart des animaux supérieurs (il s’agit “des animaux qui ont la faculté de locomotion”) ; et en dernière position seulement le toucher et le goût, qui sont pour Aristote “l’accompagnement obligé de tout animal”.³

C’est à ce sens injustement considéré comme inférieur et purement animal que je propose de m’intéresser ici, en l’associant à *Mucedorus*, œuvre injustement tombée en désuétude, elle aussi. Cette comédie anonyme, écrite vers 1590, fut pourtant l’une des plus populaires de tout le répertoire élisabéthain, comme en témoignent les seize rééditions qui en furent données entre 1598 et 1688 et de nombreuses reprises théâtrales, notamment à la cour en 1610 par les King’s Men, la troupe de

1. Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût* (1826), éd. Jean-François Revel (Paris : Flammarion, 1982) : 19.

2. Aristote, “De Sensu”, *Parva naturalia*, trad. J. Tricot (Paris : Vrin, 1951) : 439a : 12.

3. “De Sensu”, 436b et 437a : 3-4.

Shakespeare⁴. Paradoxalement, cette œuvre, qui n'est guère plus montée au théâtre de nos jours, est principalement étudiée en rapport avec d'autres pièces plus connues, notamment *The Winter's Tale*, pour l'épisode de l'ours, ou *The Tempest*, pour le personnage de l'homme sauvage. D'autres aspects restent entièrement négligés, comme par exemple le rôle du rustre Mouse, qui occupe la première place en termes de nombre de vers, et dont une légende dit qu'il avait été confié à l'origine au célèbre bouffon Richard Tarlton.

L'intrigue, probablement inspirée de l'*Orlando Innamorato*⁵ de Boiardo et de l'*Arcadia*⁶ de Sidney, met en scène l'histoire de Mucedorus, prince de Valence, déguisé en berger et qui vole au secours d'Amadine, princesse d'Aragon, attaquée par un ours dans la forêt et lâchement abandonnée par son prétendant Segasto. L'épisode de l'ours nous fait également découvrir le personnage comique de Mouse, qui entre peu après au service de Segasto, et dont les calembours et autres calembredaines accompagnent et commentent le déroulement de l'intrigue. De retour à la cour, Segasto obtient par un stratagème le bannissement du berger d'abord honoré par le roi. Décidés à s'enfuir ensemble, Amadine et Mucedorus, cette fois déguisé en ermite, sont l'un après l'autre capturés dans la forêt par l'homme sauvage Bremo, qui fait de l'une sa reine, et de l'autre son esclave. Obtenant par la flatterie que le sauvage lui enseigne le maniement de son gourdin, la faux ermite aura finalement raison de lui avec sa propre arme. Capturé par les Aragonais, Mucedorus révèle sa véritable identité et épouse Amadine, qui le préfère à Segasto.

Cette intrigue complexe, qui met en scène des animaux dotés d'attributs anthropomorphiques et des humains zoomorphes, n'est pas sans rappeler le même phénomène dans les bestiaires médiévaux. Les cinq sens, et en particulier le goût, y occupent, comme dans les bestiaires, une place de choix, en ce qu'ils permettent de définir les quatre catégories masculines de la pièce. Il s'agit du héros Mucedorus, du sauvage bestial Bremo, et des sous-hommes que sont le rustre Mouse et le lâche courtisan Segasto. La mise en parallèle de ces quatre catégories engage une véritable réflexion sur l'humain et ses frontières, réflexion qui aboutit au choix final que l'héroïne fera de Mucedorus.

4. Voir pour détails : George F. Reynolds, "Mucedorus, Most Popular Elizabethan Play", 248-268 in J. W. Bennett et al., *Studies in English Drama* (Londres, 1959).

5. I. xxiii. 5 : Brandimart affronte un homme sauvage au gourdin dans la forêt pour sauver Flordelis.

6. I. xix : Musidorus déguisé en berger tue un ours pour l'amour de Pamela, qui plus tard prendra sa défense contre le lâche Dametas.

Bien qu'ils se réclament du savoir scientifique des Anciens, les bestiaires se distinguent des ouvrages de zoologie ou d'histoire naturelle tels que l'*Histoire des animaux* d'Aristote ou l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien par leur finalité allégorique. En effet, si ces recueils d'instruction religieuse répertorient les animaux et leurs comportements, c'est à seule fin d'en tirer une leçon morale à l'usage de l'homme. L'original grec du bestiaire, le *Physiologus*, composé vers le III^{ème} siècle après Jésus-Christ et peut-être destiné à une communauté chrétienne de la Syrie, connut d'emblée un immense succès et fut traduit en latin dès le IV^{ème} siècle. Diffusé largement dans tout l'Occident chrétien sous l'appellation du *Bestiaire*, il motiva de multiples traductions et interprétations en langue vernaculaire à partir du XI^{ème} siècle.⁷ Le genre rencontra un succès tout particulier dans l'Angleterre des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, où quelques-uns des plus célèbres manuscrits enluminés du Moyen Âge lui furent consacrés.⁸

Les cinq sens occupent une place de choix dans la plupart de ces ouvrages, à travers leur association avec des animaux censés les incarner. De ce nombre, on peut citer le lynx pour la vue, la taupe ou le sanglier pour l'ouïe, le vautour pour l'odorat, le singe ou le cerf pour le goût, ou encore l'araignée pour le toucher.⁹ Condamnés par les Pères de l'Eglise, dont Saint Augustin dans ses *Confessions* (chapitre X), les sens se trouvent fréquemment associés aussi à des animaux symbolisant les péchés capitaux, comme le tigre pour la vue et l'envie, le caméléon pour l'ouïe et l'orgueil, le lion pour l'odorat et la colère engendrée par la calomnie, le cochon pour le goût et la gourmandise, et l'ours pour le toucher et la luxure.¹⁰

Suite à ses multiples traductions et adaptations, le *Bestiaire*, qui était à l'origine un ouvrage d'édification religieuse, devait progressivement évoluer dans deux directions très différentes. La première est une orientation scientifique et encyclo-

7. Pour de plus amples détails sur l'historique des bestiaires, voir : Nicole Deschamps et Bruno Roy, "L'Univers des bestiaires : dossier bibliographique et choix de textes", *Etudes françaises* 10 : 3 (août 1974) : 231-282, et F. N. M. Diekstra, "The *Physiologus*, the Bestiaries and Medieval Animal Lore", *Neophilologus* 69 : 1 (janvier 1985) : 142-155.

8. Le plus célèbre est incontestablement l'Ashmole 1511, un des trésors de la bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Mentionnons également le MS. 24 de la bibliothèque de l'université d'Aberdeen, le MS. Stowe 1067 de la British Library, ou encore le MS. Li. 4. 26 de la bibliothèque de l'université de Cambridge. Voir à ce sujet la postface et l'édition en facsimilé de l'Ashmole 1511 : Xénia Muratova et Daniel Poirion (éds.), *Le Bestiaire* (Paris : Philippe Lebaud Editeur, 1988).

9. Voir à ce sujet : Carl Nordenfalk, "Les Cinq sens dans l'art du Moyen Âge", *Revue de l'Art* 34 (1976) : 17-28.

10. Louise Vinge, *The Five Senses : Studies in a Literary Tradition* (Lund : C. W. K. Gleerup, 1975) : 126.

pédique, avec l'adjonction de passages extraits des *Etymologies* d'Isidore de Séville et des récits de voyageurs qu'on croyait alors authentiques, comme celui de Jean de Mandeville.¹¹ Cette lignée eut même des héritiers très tardifs, comme l'Allemand Conrad Gesner, auteur des *Historiae animalium* datées de 1551 et traduites en anglais en 1607 par Edward Topsell sous le titre de *The History of Four-Footed Beasts*. La seconde orientation est celle prise par des œuvres relevant de la littérature courtoise ou de ses parodies, comme *le Bestiaire d'Amour* de Richard de Four-nival (fin du XII^{ème}-début du XIII^{ème} siècle) et ses multiples réponses et versions rimées, ou encore *le Roman de Renart* (XIII^{ème} siècle).

L'influence des bestiaires sur la littérature courtoise fut considérable dans l'Angleterre de la fin du Moyen Âge. On songe en particulier à la fonction allégorique de la chasse dans *The Book of the Duchess* de Chaucer (XIV^{ème} siècle) ou à *Sir Gawain and the Green Knight* (XV^{ème} siècle) et au symbolisme des animaux chassés par Bertalick pendant les trois jours où son hôte reste seul au château avec sa dame.¹²

Au XVI^{ème} siècle, le symbolisme animal en rapport avec les cinq sens et les instincts est un thème présent chez les plus grands auteurs. Citons à titre d'exemple l'épisode de l'attaque du château d'Alma (âme) dans *The Faerie Queene* de Spenser (livre II, chant xi), où les cinq tours qui représentent les sens sont menacées par des bêtes sauvages qui symbolisent les vices ; ou encore la scène de la mise à mort de l'ours par Musidorus dans le passage de l'*Arcadia* de Sidney (l. xix) qui a inspiré le titre et l'intrigue de notre pièce.

Paul Kreuzer présente *Mucedorus* comme une comédie de transformations multiples.¹³ Au nombre de ces transformations, il tient bien sûr compte des déguisements successifs du prince en berger et en ermite, ainsi que des multiples possibilités offertes par la liste des personnages incluse dans l'édition de 1610 de la pièce, qui indique comment les dix-sept rôles qu'elle comporte peuvent être distribués entre dix acteurs.¹⁴ Mais il considère aussi et surtout le va-et-vient constant entre les catégories humaine et animale. *Mucedorus* est, avec *Lochrine*, *The Winter's Tale* et *Oberon, the Fairy Prince*, l'une des rares pièces de la Renaissance anglaise à

11. Citons, à titre d'exemple, le *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais et *De Proprietatibus rerum* de Barthélémy l'Anglais. Voir pour détails : Jean-Paul Ronecker, *Le Symbolisme animal* (Saint-Jean-De-Braye : Editions Dangles, 1994) : 14.

12. Anne Elizabeth Rooney, *Hunting in Middle English Literature* (Woodbride : Boydell Press, 1993).

13. Paul G. Kreuzer, "Mucedorus : A Comedy of Transformation", *Thoth : Syracuse University Graduate Studies in English* 16 :3 (1976) : 33-42.

mettre en scène un ours. Mais, si dans le cas des autres pièces, le doute subsiste quant à savoir si le rôle était tenu par un animal véritable ou par un acteur revêtu d'une peau de bête,¹⁵ les acrobaties de l'ours et de Mouse dans *Mucedorus* nécessitent bel et bien la présence d'un acteur, autrement dit une première instance de transformation d'une catégorie humaine en catégorie animale. Mouse confirme cette hypothèse dans une de ses répliques : "A Beare ? nay, sure it cannot be a Beare, but some Diuell in a Beare's Doublet : for a Beare could neuer haue had that agilitie to haue frighted me." (I. ii. 3-6)¹⁶

Une seconde instance de va-et-vient entre catégories humaine et animale est le cas de Mouse lui-même. Pour être joué par un acteur, le personnage n'en est pas moins doté d'une généalogie de souris, puisqu'il se présente lui-même comme fils de rat : "I am the goodman rats son of the next parish ouer the hill." (I. iv. 68-70)

Ni véritablement un animal, ni un homme à part entière, le sauvage Bremono est, quant à lui, identifié à l'ours au moyen de nombreux parallèles, qui nous éclairent quant à la fonction de l'épisode de l'ours dans l'économie de la pièce. En effet, dans un cas comme dans l'autre, Amadine est poursuivie par le monstre dans une parodie de chasse. Le sauveur Mucedorus intervient en frappant l'ennemi au même endroit dans les deux épisodes : il coupe la tête de l'ours, et attaque Bremono à l'endroit indiqué par le sauvage lui-même, c'est-à-dire à nouveau la tête. Dans les deux cas aussi, Mouse trébuche sur le monstre en marchant sur scène à reculons : à l'acte I, scène 2, il se relève, poursuivi par l'ours, et à l'acte V, scène 1, le procédé permet de sortir de la scène le "cadavre" de l'homme sauvage.

Ajoutons à cette liste de métamorphoses humaines en catégories animales les nombreux calembours de Mouse, comme lorsqu'il comprend "emmet" au lieu de "hermit" dans son dialogue avec Mucedorus :

14. Citons en exemple le rôle de "l'Envie", personnage qui défie "la Comédie" dans l'induction. Ce rôle est tenu par l'acteur qui joue aussi Tremelio, le capitaine qui provoque Mucedorus en duel, ainsi que Bremono, l'homme sauvage. Théoriquement absent du premier acte, cet acteur aurait pourtant la possibilité d'y tenir aussi le rôle de l'ours, créant ainsi un parallèle supplémentaire entre l'animal et l'homme sauvage.

15. De très nombreux articles ont été consacrés à cette question, essentiellement en rapport avec *The Winter's Tale*. Voir par exemple : Dale B. J. Randall, "'This Is the Chase' : Or, the Further Pursuit of Shakespeare's Bear", *Shakespeare Jahrbuch* 121 (1985) : 89-95 ; John Pitcher, "*Cox of Collumpton and The Winter's Tale*", *Notes and Queries* 41 : 1 (mars 1994) : 47-53 ; George Walton Williams, "Exit Pursued by a Quaint Device : The Bear in *The Winter's Tale*", *The Upstart Crow* 14 (1994) : 105-109.

16. Les citations de cet article sont toutes extraites de l'édition de Charles Frederick Tucker Brooke, *The Shakespeare Apocrypha* (Oxford : Clarendon Press, 1908).

Mouse :
What art thou ?
Mucedorus :
I am a hermit.
Mouse :
An emmet ? I neuer saw such a big emmet in all my life before. (IV. ii. 23-26)

Dans un autre dialogue avec Segasto, c'est à la fois son animalité propre et l'humanité du roi que Mouse remet en question :

Mouse :
Whats that same King, a man or a woman ?
Segasto :
A man as thou art.
Mouse :
As I am ? (I. iv. 109-111)

La conséquence directe de cette confusion entre catégories humaine et animale est de concentrer l'intérêt sur les appétits et les sens qu'une longue tradition héritée des bestiaires associe aux animaux mentionnés. Un sens se trouve tout particulièrement

Dans une étude consacrée au théâtre populaire à l'époque élisabéthaine, Michael Hattaway analyse la manière dont l'auteur anonyme de *Mucedorus* exploite les conventions de la littérature courtoise pour atteindre un public aussi large que possible.¹⁷ Au nombre de ces conventions, nous trouvons les métaphores gustatives. Elles sont omniprésentes dans les récits courtois, que ce soit sous la forme du motif du cœur mangé,¹⁸ ou celle de jeux de mots autour du motif de la chasse (deer/dear, hart/heart).¹⁹ A l'instar de cette tradition, de telles métaphores émaillent le discours des héros de notre pièce. Témoin ce commentaire de Mucedorus décrivant ce qu'est le bonheur : "Sometimes we feed on fancies / With the sweete of our desires." (II. ii. 133-134) Lui-même vint en Aragon attiré par "[a] desire, / Or young-fed humour." (IV. i. 28-29)

17. Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre : Plays in Performance* (Londres : Routledge and Kegan Paul, 1982) : "Mucedorus : The Exploitation of Convention", 129-140.

18. Voir à ce sujet : Danielle Régnier-Bohler, *Le Cœur mangé : récits érotiques et courtois des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles* (Paris : Stock, 1994) pour un choix de textes, et Milad Doueïhi, *Histoire perverse du cœur humain* (Paris : Seuil, 1996) pour une mise en perspective du motif.

19. Voir Anne E. Rooney, supra, ou encore Joseph E. Grennen, "Hert-Huntyng in *The Book of the Duchess*", *Modern Language Quarterly* 25 (1964) : 131-139.

Suivant la classification aristotélicienne mentionnée plus haut et qui accorde une place bien modeste au goût comme variante du toucher et apparaissant loin derrière les sens plus nobles de la vue, de l'ouïe et de l'odorat, les métaphores gustatives sont également utilisées à maintes reprises dans *Mucedorus* dans un sens négatif. Ainsi, à la cour de Valence, le père de Mucedorus, qui ressent durement l'absence de son fils, refuse les divertissements qui flattent un sens noble, l'ouïe, en le comparant au sens inférieur du goût :

Enough of Musicke, it but ads to torment ;
Delights to vexed spirits are as **Dates**
Set to a sickly man, which rather **cl**oy than comfort. (IV. i. 1-3)

L'association avec un sens inférieur, qui dénature et rabaisse le sens noble, rappelle le rapprochement des mêmes sens par le duc Orsino dans les premiers vers de *Twelfth Night* de Shakespeare :

If music be the food of love, play on,
Give me excess of it that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die. (I. i. 1-3)²⁰

Un seul met pourra réconcilier le roi de Valence avec le sens du goût, à savoir les retrouvailles, à la cour d'Aragon, avec son fils qu'il appelle "food of my rest" (V. ii. 101). Met métaphorique s'il en est, puisqu'il fait intervenir l'œil plutôt que la bouche.

Ce phénomène de transformation, ou plutôt de métaphorisation ou sublimation d'un sens inférieur en un sens supérieur, se retrouve dans l'un des enjeux principaux de la pièce, qui est aussi le sujet central de toute œuvre courtoise, à savoir le désir. C'est notamment le cas dans l'épisode du puits, quand, ne trouvant pas Amadine au lieu de rendez-vous indiqué, Mucedorus décide de se faire ermite et de rester là, se contentant de boire de l'eau à la santé d'Amadine quand la soif se fait trop sentir : "And when thou feelest thy selfe to be a thirst, / Then drinke a heartie draught to *Amadine*." (IV. ii.11-12) Une équivalence est établie ici entre les deux grands "appétits" universels que sont l'alimentaire et le sexuel,²¹ rejoignant par là même

20. Edition utilisée : Stanley Wells et Gary Taylor (éds.), *The Complete Oxford Shakespeare* (Oxford : Oxford University Press, 1987) : vol II : "Comedies".

21. Voir à ce sujet les nombreux travaux de Claude Lévi-Strauss sur le rapprochement de l'alimentaire et du sexuel dans les phénomènes de langage, ainsi que dans les mythes de nombreux peuples. Quelques exemples : *La Pensée sauvage* (Paris : Plon, 1962) : 139-141 ; *Le Cru et le cuit* (Paris : Plon, 1964) : 43-45 ; *L'Origine des manières de table* (Paris : Plon, 1968) : 259 ; *L'Homme nu* (Paris : Plon, 1971) : 42-43, 54-55, 122-123, 324-325.

l'idée de l'assimilation du goût et du toucher dans la classification aristotélicienne. Substituant le désir de boire à son désir pour la femme, Mucedorus agit en chevalier courtois capable de sublimer ses instincts en un sentiment noble.

Mais, si l'auteur anonyme de *Mucedorus* se conforme à une convention en élaborant ce personnage stéréotypé de héros courtois, il marque son originalité en le dotant de deux contrepoints : l'un comique, Mouse, et l'autre monstrueux, Bremono.

Suivant une tradition héritée d'Isidore de Séville, les bestiaires ont fréquemment recours à des étymologies plus ou moins fantaisistes pour rattacher tel animal à tel élément naturel. C'est le cas avec la souris — *mus* — qui se trouve ainsi associé à la terre — *humus* — et à l'un des deux sens qu'Aristote assimile à cet élément, soit le goût.²² Le plus proche de la terre, le personnage de Mouse constitue le degré zéro du motif du goût, avec des préoccupations qui restent purement alimentaires d'un bout à l'autre de la pièce. Ainsi, la première vision que nous avons de lui est l'indication scénique suivante : “*Enter Mouse with a bottle of Hay.*” (I.ii.1) Sa dernière réplique à la dernière scène sera : “*faith, mester, now we maie goe to breakfast with a woodcoke pie.*” (V. ii. 85-87) Entre ces deux moments, le grand leitmotiv de Mouse, employé par Segasto comme “*vsher of the table*” (IV. ii. 66) — ou “*rusher of the stable*” (IV. ii. 65) ainsi qu'il le dit lui-même — sera de rappeler à son maître qu'il est l'heure d'aller dîner (voir en particulier III. ii).

Dans une pièce qui combine conventions courtoises et ton comique,²³ les commentaires et calembours alimentaires de Mouse offrent un contrepoint permettant de démonter les clichés employés par les autres personnages, dont Mucedorus. C'est ainsi, par exemple, que sa réaction de sympathie devant l'exclamation de Mucedorus apprenant qu'il est banni (“*My former heaven is now become my hell*”) détruit totalement le contexte romantique : “*The worst ale house that I euer came in in al my life.*” (III. i. 23-24) De la même manière, la première édition de la pièce (1598) laisse le mot de la fin à Mouse qui, en sourdine, relativise la fin heureuse conventionnelle lorsqu'il démonte la métaphore stéréotypée contenue dans la réplique prononcée en chœur par tous les personnages présents sur scène :

All :

Weele waite on you with all our hearts.

Mouse :

And a peece of my liuer to. (V. ii. 103-104)

22. Diekstra : 146-147.

23. “This combination of romantic convention and comic tone”, ainsi que l'appelle Michael Hattaway (133).

Ainsi, la fonction dramatique de Mouse, qui est le personnage le plus important de la pièce en termes de nombre de vers, et en même temps le plus superflu au regard de l'intrigue, semble être essentiellement celui d'un contrepoint comique à une convention romanesque. Double grotesque du héros, il relativise la thématique amoureuse et courtoise en la ramenant à sa forme démétaphorisée, soit celui d'un simple appétit.

La fonction dramatique de l'homme sauvage Brema se rapproche de celle de Mouse, en ce qu'il se présente lui aussi comme un avatar inférieur du héros à travers une littéralisation des figures du désir. Avec lui, la chasse à la femme, grande métaphore de l'amour courtois, devient une vraie chasse, avec des préoccupations réellement alimentaires. Son exclamation "A hapie pray" (III. iii. 16) en apercevant Amadine pour la première fois n'a rien de métaphorique. S'il emploie les mêmes termes que Mucedorus à propos de l'héroïne de la pièce, il les utilise dans un sens littéral. Ainsi, "the **sweete** of our desires" (II. ii. 134) de Mucedorus devient-il "He sucke the **sweetness** from thy marie bones" (III. iii. 30) ; et si Mucedorus se nourrit de caprices — "**feed**(s) on fancies" (II. ii. 133) — Brema, lui, veut se nourrir de chair fraîche : "now, *Brema*, **feede** on flesh." (III. iii. 16)

Tel l'ours, dans les bestiaires et leurs héritiers que sont des ouvrages d'histoire naturelle comme *The History of Four-Footed Beasts* de Topsell, ouvrage mentionné plus haut, l'homme sauvage se distingue par l'intensité et le caractère interchangeable de ses désirs alimentaires et sexuels. L'épisode de l'enlèvement d'Amadine rappelle d'ailleurs point par point l'anecdote rapportée par Topsell sur l'enlèvement d'une jeune fille dans les Alpes par un ours qui la nourrit amoureusement de tous les délices de la forêt.²⁴ En outre, comme pour l'ours de Topsell, la partie la plus vulnérable de cette incarnation des sens qu'est l'homme sauvage s'avère être la tête, et c'est par là que Mucedorus aura raison de lui.

Ainsi, nous le voyons, c'est bien l'absence d'une "cuisson culturelle" qui constitue la frontière entre le désir "cru" du sauvage et les métaphores gustatives élaborées de Mucedorus. Reprenant les distinctions entre le cru et le cuit, fondement d'une définition anthropologique moderne de la sauvagerie (comme dans les travaux de Lévi-Strauss), Richard Marienstras confronte les trois variantes culinaires de la pièce que sont la cuisine du sauvage où, écrit-il, "dominent le 'cru' et le 'mouvant'", la cuisine bouillie de Mouse, et celle, végétarienne, de l'ermite/prince Mucedorus.²⁵ A eux trois, ces personnages représentent trois variantes du goût,

24. Edward Topsell, *The History of Four-Footed Beasts and Serpents and Insects*. 3 vols. Vol. I : *The History of Four-Footed Beasts* (Londres, 1607). Edition moderne de Willy Ley (New York : Da Capo Press, 1967). "Of the BEAR" : 28-34. Anecdote rapportée p. 29.

trois comportements alimentaires et, partant, trois catégories de sauvages et de civilisés dans la pièce, permettant d’orienter la réflexion vers une définition de l’humain fondée sur le sens du goût.

Plus haut, nous avons mentionné la théorie aristotélicienne sur le goût en association avec les autres sens, telle qu’il la développe dans son traité “De Sensu”. Mais cette référence à la pensée aristotélicienne serait incomplète si on ne la mettait pas en rapport avec un autre de ses traités, *l’Ethique à Nicomaque*. Aristote y étudie les faiblesses humaines (vices, intempérance) par opposition à ce qui n’est pas une catégorie humaine, c’est-à-dire la bestialité, qu’il définit comme suit :

J’entends par là les dispositions bestiales, comme dans l’exemple de la femme qui, dit-on, éventre de haut en bas les femmes enceintes et dévore leur fruit, ou encore ces horreurs où se complaisent, à ce qu’on raconte, certaines tribus sauvages des côtes du Pont, qui mangent des viandes crues ou de la chair humaine, ou échangent mutuellement leurs enfants pour s’en repaître dans leurs festins.²⁶

Ainsi, pour Aristote, c’est le sens gustatif qui, à travers l’incrimination de certains aliments (viande humaine, chair crue), permet de distinguer ce qui reste humain de ce qui est infra-humain.

Cette définition de l’humain par le biais du goût devait avoir une influence considérable sur nombre de penseurs antiques, notamment sur les Néoplatoniciens d’Alexandrie (III^{ème} siècle), contemporains et une source d’inspiration possible pour l’auteur anonyme du *Physiologus*. Dans la mouvance de courants mystiques, ils préconisent le végétarisme, “car — écrit Porphyre, l’un d’entre eux — l’homme n’est pas un animal mangeur de chair crue.”²⁷

C’est dans cette optique que la figure de l’homme sauvage trouve sa pleine signification. Catégorie psychologique autant qu’anthropologique, il constitue une figure récurrente et très ancienne de la mythologie (centaures et faunes de la mythologie gréco-romaine, ou le “wodewose” anglais) et de la littérature occidentales, comme nous le rappelle Richard Bernheimer.²⁸ La littérature courtoise nous le

25. Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain : Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l’idéologie anglaise aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles* (Paris : Editions de Minuit, 1981) : “Mucedorus : l’homme sauvage dans la forêt” (23-30). Passage cité : 26.

26. Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. J. Tricot (Paris : Vrin, 1990) : 341-342.

27. Porphyre, *De Abstinencia*, trad. Jean Bouffartigue (Paris : Les Belles Lettres, 1977) : I. xiii.

28. Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages : A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (Cambridge : Harvard University Press, 1952).

montre tantôt sous les traits d'un adversaire noble (le chevalier vert dans *Sir Gawain and the Green Knight*, Orson dans la romance médiévale et la pièce élisabéthaine de *Valentine and Orson*),²⁹ et tantôt sous la forme d'un sauvage cannibale (à l'instar du sauvage du livre IV, chant vi de *The Faerie Queene*, qui capture Amoret dans la forêt pour la violer et la manger, et qui rappelle point par point Bremono).³⁰ Mais, dans un cas comme dans l'autre, le personnage du sauvage sert traditionnellement de repoussoir au héros dans ce prototype courtois que suit *Mucedorus*. Suivant les conventions du genre, le chevalier / héros est confronté à un double sauvage, dont le cannibalisme symbolise les instincts sexuels non réprimés³¹. Tuer le sauvage ou le soumettre et le ramener à la civilisation revient pour le héros à imposer les codes de la civilité et de la courtoisie à ce qui se présente comme l'instinct à l'état "cru". Il définit par là même les limites de ce qui est à préserver comme étant digne de l'humain, et ce qui est en-deçà de l'humain et donc à éliminer.

Des trois rivaux de Mucedorus dans la pièce qui porte son nom, l'homme sauvage Bremono est le seul qui constitue une menace réelle pour son amour. En effet, Segasto est d'emblée rejeté par Amadine suite à son comportement lâche dans l'épisode de l'ours. Mousse, quant à lui, ne se présente pas comme un concurrent sérieux, même s'il affirme "why, I think I am a little handsomer man than the shepherd my selfe" (III. v. 68-69) et qu'il est présent sur scène pour le choix final demandé à Amadine :

Mucedorus :
Well, *Amadine*, it onelie rests in thee
Without delay to make thy choice of three :
There stands *Segasto*, here a shepherd stands,
There stands the third ; now make thy choise. (V. i. 138-141)

29. Alfred Harbage et Samuel Schoenbaum attribuent cette pièce, aujourd'hui disparue, à Richard Hattaway et Anthony Munday (1598). *Annals of English Drama 975-1700* (Londres : Methuen, 1964) : 66-67. La première édition imprimée de la romance est celle de 1510 (STC 24571. 3).

30. Sur les différentes catégories d'hommes sauvages dans la littérature de la Renaissance anglaise, voir : G. M. Pinciss, *Literary Creations : Conventional Characters in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Wolfeboro : D. S. Brewer, 1988) : chapitre III : "The Savage Man" (29-47).

31. Voir à ce sujet : Hayden White, "The Forms of Wildness : Archeology of an Idea", 3-38 in Edward Dudley and Maximilian Novak (éds.), *The Wild Man Within : An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1972).

A ce stade de la pièce, qui est le moment du retour au monde civilisé au terme des péripéties survenues dans la forêt, Bremo, le seul qui ait effectivement rivalisé avec Mucedorus pour la possession d'Amadine — en enlevant la jeune fille et en menaçant de la manger ou de la violer — est déjà éliminé par le héros. Tout comme son alter ego l'ours, Bremo est un être de la forêt, soit un espace totalement extérieur, quand bien même contigu, à la communauté des hommes. Bremo se présente même comme le roi de la forêt (II. iii. 8), ce qui le rapproche encore plus de l'ours, considéré comme le roi des animaux dans les croyances germaniques.³² Quant aux autres personnages, bien qu'ils fassent des séjours plus ou moins longs dans la forêt, ils n'appartiennent pas à cet espace extérieur. Pour inférieure que soit la place occupée par Segasto et Mouse, la souris domestique, dans l'échelle éthique ou sociale, ils font tout de même partie de l'espace humain.

Au terme du choix final demandé à Amadine, tous les personnages sont conviés à un banquet qui, dans la plus pure tradition comique, est promis par le roi d'Aragon à la fin de la pièce (V. ii. 107). Ils pourront à l'envi satisfaire leurs "goûts" les plus divers, puisqu'il y aura un bon festin pour Mouse, une épouse pour Mucedorus, et pour Segasto la satisfaction du "cœur", organe qui commande le goût et le toucher selon Aristote³³ : "with all my heart", répète-t-il dans les dernières scènes (V. i. 170, V. ii. 73).

Seul manquera à l'appel Bremo, dont le cannibalisme, dégénérescence ultime du motif du goût, a justifié l'élimination. Par sa mort, il rejoint l'ours, l'autre monstre éliminé de la pièce, prouvant bien, comme l'affirmait Porphyre, que l'homme peut être tout sauf "un mangeur de chair crue".

"Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es", écrivait Brillat-Savarin dans un autre de ses aphorismes.³⁴ "Ce que tu es", et non pas "qui tu es", est la formulation choisie par cet auteur. Nous avons commencé cette étude par le constat aristotélicien que le goût, comme le toucher, pouvait être considéré comme inférieur par rapport aux trois autres sens, puisqu'on le retrouvait chez tous les animaux. Cependant, une analyse détaillée nous aura permis d'aller bien au-delà de ce premier pallier, de sorte que nous ne pouvons que conclure au rôle central joué par

32. Michel Pastoureau, "Quel est le roi des animaux ?", 133-142 in : Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (éds.), *Le Monde animal et ses représentations* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1985).

33. "par suite les organes de ces deux sens, celui du goût et celui du toucher, ont rapport au cœur" ("De Sensu", 439 a).

34. Aphorisme IV, *Physiologie du goût*, 19.

le sens gustatif dans la définition, non pas seulement de ce qui est le propre de l'animal, mais aussi et surtout de ce qui est le propre de l'homme.

L. Niayesh
niayesh@serinf.univ-montp3.fr
Département d'anglais
Université de Montpellier III
Centre d'Etudes et de Recherches sur la Renaissance Anglaise (CERRA)

